

TÂNIA MELLO NEIVA
Música experimental, mulheres, feminismos e a força da arte progressista

DEBATES | UNIRIO, n. 22, p.1-27, dez., 2019.
p. 1

Música experimental, mulheres, feminismos e a força da arte progressista

Tânia Mello Neiva

E
B
A
T
E
S

22

A arte progressista pode ajudar as pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, ela pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social. (DAVIS, 2017, p.166.).

A partir de minha pesquisa de doutorado sobre a atuação das mulheres brasileiras no campo da música experimental no país (2014-2018), através de estudos de caso¹, abordo neste artigo, as trajetórias e alguns trabalhos de Isabel Nogueira e Bella, situando como foram levadas a se posicionar politicamente e a propor em seus trabalhos metodologias e sonoridades que, de certa forma, rompem com os padrões normativos da chamada música erudita e da própria música experimental e mesmo da tradicional e estereotipada participação da mulher na música. O posicionamento político e feminista que assumem em suas trajetórias e trabalhos podem ser pensados como processos decoloniais em que se apropriam de saberes e metodologias vinculados a saberes dominantes como a tecnologia e a própria tradição composicional da música erudita (especialmente no caso de Isabel

¹ Em minha pesquisa de doutorado examinei a trajetória e uma obra das artistas Bella, Fernanda Aoki Navarro, Isabel Nogueira, Leandra Lambert, Lilian Campesato e Natacha Maurer, com foco em seus processos de entrada no campo da música experimental. Para a pesquisa foram realizados estudos sobre algumas iniciativas importantes no Brasil de produção, promoção e divulgação desse tipo de música, especialmente localizados na cidade de São Paulo, com vista à representatividade e atuação das mulheres. A partir da percepção da pouca representatividade feminina e da opressão patriarcal (expressa através do descrédito, do assédio, da pouca representatividade, do subjugamento e outros) a que estão sujeitas no campo da música experimental, as mulheres analisadas se organizaram para ocupar a cena de forma politizada, transformando-a positivamente (ainda que timidamente). Existem diferentes noções de patriarcado. Assumo a de um sistema ideológico e sociopolítico de valorização e favorecimento do masculino sobre o feminino e do homem sobre a mulher, em termos simbólicos e materiais, pela opressão e apropriação das mulheres e aquilo que elas representam no âmbito político, cultural, social e econômico, o qual fortalece e mantém o sistema de exploração e apropriação característicos do capitalismo. Ou seja, através da opressão sistêmica das mulheres, é possível explorá-las ainda mais, apropriando-se de seus corpos como “máquinas de trabalho” (FALQUET, 2016, p.40). Contudo, nem todas as mulheres são exploradas no sistema capitalista. Mulheres da classe burguesa são também opressoras e exploram tanto o trabalho realizado por homens como o trabalho realizado por outras mulheres. Há ainda uma divisão “racial” e de classe que mantém o sistema em funcionamento. A parcela feminina explorada no capitalismo é composta por mulheres trabalhadoras e negras e ou “racializadas”, o que é justificado e garantido pela opressão do sistema patriarcal (que atinge a todas de maneiras diferentes). (SAFFIOTI, 1985, p.105.).

Nogueira) e transformam esses saberes de acordo com suas próprias demandas, abrindo mão do compromisso com uma suposta tradição.

Meu ponto de vista é que as mulheres desse campo têm sido impelidas a abordar questões políticas em seus trabalhos, como ideias de feminino e masculino na música e no som, representatividade feminina, heteronormatividade e identidades binárias de gênero, questões sobre poder, colonialidade, raça e classe, além de incorporar em seus trabalhos universos tradicionalmente associados à mulher como a voz, a maternidade, o universo da criança, o corpo e outros .

Inicialmente, cumpre explicitar os conceitos de *feminismo*, *colonialidade / decolonialidade* e *feminismo decolonial*, seguidos de uma breve caracterização de constituição do campo da música experimental no Brasil a partir do início dos anos 2000. Por fim, serão abordadas as artistas, com isso ilustrando como elas são impelidas ao feminismo e a um posicionamento político transgressor em suas trajetórias e obras.

Feminismos

Feminismo diz respeito à luta política, social, cultural e simbólica pela emancipação das mulheres face às relações objetivas e subjetivas de dominação masculina. É inerente a suas práticas perceber as relações de dominação, denunciá-las e propor novas possibilidades de relação e construção de pensamento baseados na equidade. Ao longo dos tempos, os feminismos revelam como as mulheres vêm sendo sistematicamente submetidas a injustiças diversas. Na forma objetiva, através de violências sistêmicas a seus corpos, apropriados e entendidos como corpo-máquina de trabalho (FALQUET, 2016) e por direito (violência doméstica e feminicídio, por exemplo); menores salários para o mesmo serviço prestado em relação aos homens; responsabilização por trabalhos menos prestigiados socialmente (“care”, HIRATA, 2016); omissão de suas conquistas nos diversos espaços de consagração e constituição de uma narrativa histórica (PERROT, 2008; SOIHET & PEDRO, 2007) e tantos outros. Na forma subjetiva, a associação do feminino à mulher e do masculino ao homem como sistema binário de significação e valoração do mundo, em que mulher e tudo o que se associa a ela são antagônicos,

opostos e inferiores ao homem e tudo o que se associa a ele (BOURDIEU, 2003; GROSZ, 2000, RAGO, 1998). O que implica, objetivamente, em uma linguagem binária em que o universal é masculino (invisibilizando o feminino enquanto possibilidade referencial), em divisão sexual dos espaços, trabalhos e outros. Isso depende, necessariamente, das relações de classe e raça, determinantes no tipo de opressão sofrida ou exercida pela mulher em questão.

Na história dos movimentos feministas, comumente divididos em ondas, surgem diferentes correntes com focos e metodologias distintas, ainda que atuando todas pela emancipação das mulheres. Não é possível pensar em um feminismo único ou que dentro dos feminismos não há discriminação e opressão. Entre as correntes feministas existem as mais alinhadas com as classes dominantes, caracterizadas principalmente por mulheres brancas, liberais, do mundo ocidental. São os chamados feminismos hegemônicos, que ao longo de suas histórias têm desconsiderado as lutas de mulheres pobres, racializadas, do chamado Sul Global e outras categorias marginalizadas.

Feminismo Decolonial

Os feminismos que se distinguem do hegemônico propõem, especialmente a partir da década de 1970, a leitura crítica de noções de *desenvolvimento* e *subdesenvolvimento*, utilizados desde meados do século XX pelos países ricos do mundo como modelos a serem seguidos pelos países pobres. Na introdução do livro *Descolonizar o imaginário – debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento*, Mirian Lang (2016) enfatiza que o discurso do *desenvolvimento* proposto por Harry Truman — baseado na noção de riqueza e pobreza limitada à produção econômica pela exploração da mão de obra e da natureza, maior poder de consumo e de realização profissional individual — é insustentável quando pensado em termos globais. Este modelo de riqueza só é possível através da exploração e do extrativismo, dependendo necessariamente, da perpetuação da pobreza:

(...). Tal modo de vida apresentado como ideal só é possível por causa das relações coloniais – históricas e atuais. Para poder sustentá-lo (o modelo de *desenvolvimento*), as populações do Norte geopolítico e as elites dos países do Sul – ou seja, uma pequena parte da população mundial – procuram ter acesso à totalidade dos recursos de nosso planeta, tanto no que diz respeito aos bens

naturais, quanto à mão de obra cada vez mais barata, e à capacidade do ambiente de absorver a contaminação e os dejetos. Ou seja, o luxo e a saturação de uns são construídos sobre a espoliação dos outros. Não há forma de estender isso em escala planetária, para todos e todas, como sugere a ideia do “desenvolvimento”. Porque só foi possível acumular esse nível de consumo material depois de séculos de expansão que implicaram a destruição de outras culturas, de outros modos de vida, para tornar seus territórios funcionais às lógicas do capitalismo. (LANG, 2016, p.28.).

Para Lang, a partir da década de 1970, as noções de riqueza e pobreza começaram a ser repensadas justamente pelo Sul Global: Ásia (especialmente Índia), África e América Latina. Como o modelo de *desenvolvimento* econômico dos países considerados ricos não se traduzia em felicidade e bem-estar da população, o questionamento provou-se ainda mais necessário. Dessa mesma perspectiva, muitas vezes os feminismos desenvolvidos no Sul Global compartilham o questionamento da noção de *desenvolvimento* e *riqueza*, entendendo que a categoria *mulher* foi criada a partir de um imaginário construído segundo noções *colonialistas* de *desenvolvimento* e *riqueza*, que ignorava, por exemplo, a existência de mulheres que trabalhavam na agricultura ou na produção de alimentos.

Na concepção de *desenvolvimento* iniciada com a colonização, a mulher é pensada como “receptora passiva ou como mãe responsável pelo lar” (BARRAGÁN et al, 2016, p.92.), ou seja, sem um papel ativo na sociedade. Em 1975, é criada a primeira Conferência Mundial sobre a Mulher, em que o foco principal é a discussão sobre o papel das mulheres como parte do desenvolvimento. A conferência é um marco importante porque estabelece um ponto inicial do feminismo institucionalizado em trabalhos internacionais para o *desenvolvimento* através de ONGs e órgãos internacionais, como a ONU por exemplo. Surgem duas correntes em torno da questão da *mulher* e o *desenvolvimento*, a que buscava valorização institucional dos trabalhos exercidos pelas mulheres e também mais representação feminina nos próprios órgãos institucionais e, outra, marxista, que criticava o *modernismo* pelo *desenvolvimento do Norte* se dar com a exploração do Sul.

Para Barragán et al (2016), essas duas correntes não problematizaram o cerne da questão do *desenvolvimento* de que os trabalhos com o cuidado estão localizados no âmbito privado, não sendo passíveis de gerarem valor. As concepções produzidas e reproduzidas pelo ideal de *desenvolvimento* tinham de ser

problematizadas em si (BARRAGÁN et al, 2016. p.94). Os movimentos feministas desse período na América Latina são balizados em questionamentos similares aos propostos pelos feminismos negros e da classe trabalhadora que surgiram nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, que criticavam as feministas brancas de classe média por ignorarem as diferenças entre as mulheres, mas ainda não questionavam de forma sistemática a produção desse “ignorar”. Nas décadas de 1950 e 1960, surgem na Índia e em países da África teorias pós-coloniais feministas inspiradas nas teóricas indianas Chandra Mohanty e Gayatri Spivak, na questão histórica de independência em relação aos países colonizadores (MENA, 2016).

Para Curiel (2016), o feminismo pós-colonial proposto pelas teóricas indianas aproxima-se dos feminismos surgidos na América Latina os quais levarão ao *feminismo decolonial*. Ambos os feminismos surgem das relações coloniais de opressão de gênero, raça, classe, geopolítica e outras, contudo enquanto o feminismo pós-colonial é, segundo Curiel, primordialmente acadêmico, enquadrando-se no *pós-estruturalismo* tendo como referência de análise as décadas de 1950 e 1960, o feminismo decolonial surge do ativismo político e baseia suas reflexões no colonialismo nas Américas, desde seus primórdios.

O *feminismo decolonial* decorre da luta política de correntes feministas, como a *s feministas críticas* e *as feministas autônomas*. Desde meados da década de 1980, as duas correntes questionavam os feminismos que se estabeleciam nas ONGs, governos e universidades, afirmando serem eles importados e não corresponderem às nossas demandas, além de representarem esquemas de dominação e submissão estabelecidos pela *colonialidade* e *desenvolvimento*. (PEDRO, 2005; COSTA, 2005; BARRAGÁN, et al, 2016).

Durante a segunda Conferência Mundial sobre a Mulher em 1985 no Quênia, o grupo Alternativas de Desenvolvimento para Mulheres em uma Nova Era contestou a definição reduzida de progresso como crescimento econômico, apontando que o consumismo e o endividamento são fatores-chave nas crises que deterioraram as condições de vida das mulheres no Sul. (BARRAGÁN et al, 2016, p. 99-100). Foi criticada ainda a superexploração das mulheres por sua “integração ao desenvolvimento” e instrumentalização como compensação aos cortes de gasto público social impostos pelo Norte no marco do ajuste estrutural. E as políticas de

desenvolvimento como forma de continuação do colonialismo, com destaque para sua sistemática desvalorização de atitudes e instituições tradicionais nos países “subdesenvolvidos”. (idem, ibidem).

Cabe entender os conceitos de colonialidade, responsáveis pela ideia de *desenvolvimento* criticada pelas feministas latinoamericanas, considerando que colonialidade é o sistema de produção e reprodução dos esquemas de dominação e opressão, operando tanto na formação do imaginário através de instituições como escola, igreja e outras, como na vida prática, como as divisões sexuais, geracionais, raciais e geopolíticas do trabalho.

Colonialidade / Decolonialidade

Três conceitos emergem para a fundamentação e prática do feminismo decolonial: *colonialidade de poder*, *colonialidade de ser* e *colonialidade de saber* (CURIEL, 2016). O conceito *colonialidade de poder* foi proposto primeiramente pelo cientista político peruano Anibal Quijano, em 1989 para significar que as relações, valores, definições e práticas estabelecidas pelo colonialismo (ou formas coloniais de dominação) permanecem as mesmas com o fim do sistema, através das culturas coloniais e do sistema-mundo (BALLESTRIN, 2013, p.100.). O conceito possui em si “uma capacidade explicativa que atualiza e contemporiza processos que supostamente teriam sido apagados, assimilados ou superados pela modernidade” (Idem, ibidem). Significa dizer que os mecanismos de dominação estabelecidos na colonização pela relação entre europeus e americanos são naturalizados tanto pelas pessoas de privilégio quanto pelas pessoas dominadas:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra fundacional do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões, materiais e subjetivas da existência social cotidiana e escala social. Se origina e se mundializa a partir da América. (QUIJANO em BARBOSA e MASO, sd, p.5.).

Na mesma linha de raciocínio, o semiólogo argentino Walter D. Mignolo, parceiro acadêmico de Quijano e membro do grupo *Modernidade/Colonialidade*, cunha os conceitos de *colonialidade de ser* e *colonialidade do saber*, que indicam os mecanismos da colonialidade nas próprias pessoas e nas constituições do

conhecimento. A *colonialidade do ser* refere-se a alguns grupos de pessoas como universais e outros como marginais, incompletos, imaturos (isso quando são considerados pessoas), afirmando as diferenças raciais e étnicas como componentes determinantes. A *colonialidade do saber* indica que os saberes desenvolvidos por esses grupos considerados *subalternos, inferiores* não são dignos de serem reproduzidos nem conhecidos.

Histórias de povos, comunidades, lendas, crenças foram destruídas, esquecidas ou nunca ouvidas em proveito de um *único* modelo, o eurocentrismo. Exemplo são os nossos currículos escolares totalmente construídos com base nos saberes desenvolvidos pelos europeus. No ensino de música no país reproduzimos esse mesmo modelo, valorizando principalmente a produção de tradição europeia que teve repercussões com produção *nova* nos Estados Unidos pós-colonial. Significa que mesmo a música considerada brasileira – a qual, geralmente é associada à música popular – é também construída muitas vezes a partir de modelos consagrados europeus. A música que se fazia no nosso território antes da colonização se perdeu. A música produzida pelos povos indígenas que ainda sobrevivem no território brasileiro não chega às nossas instituições de ensino. Não existe interação real entre a cultura desses povos e a dos brasileiros. Sua cultura não é considerada importante para o desenvolvimento do país e, portanto, não nos é ensinada. Também cabe ressaltar que, apesar de termos uma música popular reconhecida internacionalmente — a qual se apropriou e ressignificou diversos elementos musicais sonoros trazidos pelos negros africanos e negras africanas, escravizados e escravizadas no nosso país (em movimentos de valorização dessas culturas) — ela é também desvalorizada em nossas instituições de ensino musical, prevalecendo aquilo que chamamos de música de concerto de tradição europeia-ocidental, ou, simplesmente *música erudita*.

Esses autores do grupo *Modernidade/Colonialidade* afirmam que a colonização cria e perpetua a *colonialidade interna*. Ou seja, os mecanismos de colonialidade (eleição de um universal e todo resto como marginal, opressão baseada em raça, etnia e geografia como efeito mantido do processo de colonização) vividos entre nações é reproduzido internamente nos países, cidades,

local, acentuando as diferenças étnico-raciais e classistas. (BALLESTRIN, 2013; BARBOSA e MASO, sd.).

Os conceitos de colonialidade, colonialidade de poder, de ser e de saber serão a base para o conceito e a prática decolonial, comumente referida como “giro decolonial”, que os utiliza propondo um “novo modo de produzir conhecimento” (MENA, 2016, p. 46), entendendo conhecimento de forma ampliada em que se considera tanto a dimensão simbólica subjetiva como a dimensão prática objetiva.

Para entender o feminismo decolonial é necessário ter em mente que se por um lado os feminismos hegemônicos foram responsáveis pelos questionamentos e desconstruções pós-estruturalistas das noções de “mulher”, “homem”, “natureza”, “cultura” e seus binarismos e dicotomias, por outro, esses mesmos feminismos foram e são também marcas da *modernidade* aliada com os ideais de desenvolvimento e das práticas/vivências *colonialistas*. Ou seja, esses feminismos (hegemônicos) que foram e ainda são importantes globalmente em desnaturalizar a mulher e o feminino e os conceitos habituais relacionados a gênero permanecem incapazes de reconhecer outras possibilidades referenciais que não as coloniais ou modernas.

Tais feminismos, indireta ou involuntariamente, proporcionam novas e repetidas invisibilizações, silenciamentos e opressões, com base nos lugares de privilégio das pessoas que têm voz. Isso fica mais evidente quando mulheres de etnias indígenas da América Latina, autodeclaradas feministas, demandam o reconhecimento de sua força pelas características do sagrado feminino, vinculado à *Pacha Mama*, por exemplo. Neste caso os feminismos hegemônicos têm dificuldade em entender essa demanda, pois não conseguem apreender o conceito de *Pacha Mama*, frequentemente traduzido como “Mãe Terra”. Ou a partir das falas de feministas islâmicas que tensionam as verdades a respeito da *liberdade* e da *equidade* tão caras às feministas ocidentais, como vemos na palestra proferida por Houria Bouteldja em Madri em 2010, em que a feminista demonstra como as norte-americanas e europeias ocidentais se sentem à vontade em expressar seu “apoio” às feministas islâmicas sem perceberem que ao fazerem isso estão assumindo posturas de dominação, em que se consideram mais livres, mais empoderadas e, portanto, mais inclinadas à solidariedade. Ou quando, algum francês pergunta se é possível um feminismo islâmico ela rebate com a mesma pergunta sobre o

feminismo na “República Francesa”, escancarando a questão do feminicídio na França e as condições desiguais perpetuadas por sociedades ocidentais que se consideram mais igualitárias do que as orientais (BOUTELDJA, 2010, p.5-6.).

O feminismo decolonial, proposto e praticado na América Latina, não é, no entanto, apenas um resgate das culturas supostamente puras do continente. Coloca-se de maneira crítica, entendendo que essas culturas são produto também do colonialismo. É proposto de forma prática considerando saberes de mulheres de comunidades indígenas, mulheres negras e mestiças ou mulheres urbanas marginalizadas, as quais são vistas pelo estado capitalista e desenvolvimentista apenas como receptoras de programas sociais e não como produtoras e reprodutoras de *Bem Viver*. (BARRAGÁN et al, 2016; BARROSO, 2014.). O conceito foi incorporado à academia especialmente por feministas latino-americanas, militantes e acadêmicas como Maria Lugones, Ochy Curiel, Gloria Anzaldúa, Yuderkis Espinosa Miñoso, Audre Lorde e tantas outras a partir dos anos 2000.

Apesar de as duas artistas apresentadas neste texto não se enquadrarem, no contexto brasileiro nas especificidades geralmente vinculadas ao feminismo decolonial, tais como: ser de origem indígena, afrodescendente, ou mulheres urbanas marginalizadas, como as mulheres trans, as lésbicas, as pobres e outras. Apesar de nem Isabel Nogueira, nem Bella se enquadrarem nessas classificações consideramos possível uma leitura de suas trajetórias e de algumas obras como decoloniais, pensando no contexto em que estão inseridas, cujo referencial de valoração e normatização é o da música de concerto de tradição europeia ocidental. Significa dizer que o campo da música experimental – campo de atuação das duas artistas – se constitui a partir, principalmente, da oposição à valores e metodologias normativos da chamada música erudita.

O campo da música experimental no Brasil

O campo da criação sonora experimental ao qual me refiro constitui-se, por um lado, em relação ao campo dominante da música “erudita” ocidental de concerto e, por outro, passa à margem desse campo, pela aproximação com outras artes, como a performance, as artes plásticas e a dança. A música erudita ocidental de concerto

é dominante no grande campo da Música, porque dominante nos espaços institucionais mais consagrados do ensino tradicional – conservatórios e faculdades – e porque, simbolicamente, dentro do que Bourdieu chama de capital cultural, representa as classes dominantes ou o imaginário que se constituiu em torno delas, legitimando sua própria reprodução e consagração. Mesmo que não seja o tipo de música que a maioria da população consoma, seu lugar hierárquico de dominante é estabelecido não pela sua mercantilização, e sim, pela aura simbólica — capital cultural e simbólico — que muitas vezes contradiz o mercado em que está imersa. (BOURDIEU, 1983, p.43-45.).

A produção no campo da música experimental nasce da ruptura de valores e práticas da cultura dominante, como a busca por ruptura da hierarquia entre compositores/as e intérpretes, haja vista que as performances são o *locus* de materialização da música e o foco central dessas práticas experimentais, em contraponto à cultura de escritura musical, um dos paradigmas que rege a música de concerto ocidental. E, também, da ruptura da noção de som musical pela incorporação do ruído como possibilidade musical. (CAMPESATO, 2013). E da

O termo experimental é proposto em relação ao campo dominante, como aspecto de ruptura, transgressão e subversão. Mas também para caracterizar a dificuldade de delimitação enquanto gênero, podendo ser aplicado a qualquer exemplo já consolidado (IWAQ, 2012, p.67).

No Brasil, como no mundo, o termo “música experimental” é utilizado em referência a práticas diferentes entre si. No caso da “música experimental”, objeto de minha pesquisa de doutorado, o fator transgressor dá-se em relação ao grande campo da música, ao próprio objeto musical, ao incorporar o ruído, a incerteza, o acaso como objetos e metodologia, renegando ou corrompendo assim valores musicais caros à tradição ocidental de concerto como as noções tradicionais de som belo ou musical.

No escopo de minha pesquisa e deste texto, o termo experimental é proposto em relação ao campo dominante e expresso de diversas maneiras:

- no não investimento na relação hierarquizada entre compositor/a e intérprete. Este é um fator que se coloca em oposição à música conservatorial da

tradição europeia ocidental, evidenciada em discursos sobre a música (nos estudos musicológicos, teóricos e historiográficos tradicionais da área, por exemplo) com hierarquias bem definidas entre a prática da execução e composição musical. Ou ainda valoração da figura do compositor ou compositora em relação a do ou da intérprete. Essa diferenciação e hierarquização vinculam-se à ideia de que a música boa (sobre a qual vale a pena escrever teoria, tratados e estudos) é a música pura, uma arte divina acima das questões sociais e conjecturais cujo grande paradigma é a escritura musical. (MCCLARY, 2002, GREEN, 2001.).

- no hibridismo de funções em que quem compõe também executa, ou compõe-se de maneira coletiva ou colaborativa (FENERICH, 2015, 2013, COSTA, 2017, DEL NUNZIO, 2017). As funções não são tão determinadas e especializadas, nem tão hierarquizadas. A figura do compositor ou compositora não é necessariamente o foco da atenção em detrimento das outras figuras que realizam a música. Ao longo dos 13 anos de existência do ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade Sonora (Antigo *Encontro Nacional de Compositores Universitários*)², por exemplo, a categoria de “intérprete” tornou-se menos expressiva, contrastando com o primeiro ano (2003) em que era a mais numerosa em relação a homens e mulheres. Nos últimos 3 anos do Encontro (2014, 2015 e 2016), as categorias de criação musical (composição, composição/performance e instalação sonora) foram as

2 ENCUN – Encontro Nacional de Criatividade Sonora, foi um encontro idealizado inicialmente por compositores vinculados ao curso de composição musical da UNICAMP, tendo à frente o compositor e atual professor da UFPB, Valério Fiel da Costa. O movimento de compositores daquela instituição iniciou em 2002 com o intuito de socializar melhor as práticas compositivas, através de concertos mensais no Instituto de Artes da UNICAMP, e promover um fórum permanente sobre os currículos acadêmicos e a produção contemporânea em música. Nesse contexto, durante aquele ano, dezenas de obras foram estreadas, e alunos e alunas, e professores e professoras iniciaram um debate sobre as práticas criativas na academia. A ideia principal do movimento era de democratizar tanto a prática da composição musical, como a execução de obras inéditas, trazendo para o debate a questão nem sempre harmoniosa, por exemplo, da relação entre compositor/a e intérprete, propondo uma relação mais colaborativa. Desse movimento surgiu a proposta, tendo também a liderança de Valério Fiel da Costa, de um encontro anual e itinerante nacional, com foco nas práticas de composição musical, performance e o debate sobre os currículos acadêmicos e pesquisa científica. O Encontro, intitulado ENCUN – Encontro Nacional de Compositores Universitários (em 2015 teve seu nome alterado para Encontro Nacional de Criatividade Sonora) optou por não-curadoria, tendo sido foi organizado também pelos alunos e compositores daquela instituição com intuito de acolher as mais diversas manifestações de criação musical no Brasil. Esse fator foi essencial para, ao longo dos anos, o Encontro se caracterizar como um evento amigável às práticas experimentais (que, praticamente não tinham espaço em outros eventos nem acadêmico nem artísticos).

numerosas, tanto em relação aos homens como em relação às mulheres. (NEIVA, 2018, p. 142-146.).

- na incorporação do ruído como possibilidade musical. A incorporação do ruído como som musical é anterior às expressões da música experimental abordadas em minha pesquisa, remetendo ao início do século XX, aos futuristas, Luigi Russolo, por exemplo. Mesmo antiga e não se caracterizando como inovação específica da música do século XXI, a incorporação do ruído, segue em oposição à música conservatorial de concerto de tradição europeia ocidental, pelo menos no contexto brasileiro. Isso é evidenciado nos currículos de música de conservatórios e faculdades, em que se prioriza a formação do intérprete solista e o ensino da produção musical de tradição europeia ocidental até o final no século XIX ou início do século XX. (COUTO, 2014; PEREIRA, 2014.).
- No processo da possibilidade de som musical, tem-se também na música experimental a incorporação de instrumental não vinculado à tradição (variados objetos podem exercer função de instrumentos musicais, como copos, cadeiras, placas de zinco, fita adesiva, bexigas e uma infinidade de possibilidades, inclusive de tecnologia digital e/ou eletrônica), ou de utilização não convencional do instrumental tradicional incorporando a ideia de desvirtuação (“*hackeamento*”) de usos de objetos/ instrumentos variados³. (CAMPESATO, 2013; DEL NUNZIO, 2017; IAZZETTA, 2014.).
- na incorporação de técnicas *faça você mesmo (DIY)*, em uma relação de descomprometimento com as normas de qualidade tão caras à música de concerto conservatorial da tradição europeia ocidental. Essa característica pode ser também interpretada como um enfrentamento ao consumismo e ao mercado do som, em relação ao instrumental tradicional e aos instrumentos e aparelhos de tecnologia digital e/ou eletrônica, que costumam ter valor alto (IAZZETTA, 2014; OBICI, 2014). Consequentemente, a incorporação de

³ Natacha Maurer, uma das artistas abordadas na tese, é um exemplo de artista que explora em na maioria de seus trabalhos instrumentos musicais não convencionais, especialmente em seus trabalhos com junto à Marcelo Muniz com o *Brechó de Hostilidades Sonoras*. (NEIVA, 2018.).

práticas *faça você mesmo* abre o debate sobre os valores e referenciais de qualidade, permitindo também a aceitação e incorporação do *erro*.

- na utilização de diferentes tecnologias (digitais e eletrônicas). Esse fator será especialmente importante na discussão sobre a atuação das mulheres, pois a tecnologia tem sido associada historicamente ao universo masculino (GREEN, 2001; BORN, 2015, RODGERS, 2010).

O campo da música experimental questiona e rompe com normas dominantes e hegemônicas, mas mantém também outras práticas dominadoras e hegemônicas. Mesmo em oposição, ela se constrói a partir de um referencial que procura desconstruir. Ou seja, as iniciativas experimentais desconstróem (até certo ponto) formas *decolonialidade de saber*, pela apropriação e utilização *corrompida* de saberes normatizados e hegemônicos, que circulam na academia e conservatórios.

Na música experimental é significativo o uso de tecnologias eletrônicas e digitais, que reitera a questão da genderização do campo. ANDAG'O e PACHECO (2017) apontam que a tecnologia tem sido associada ao domínio masculino desde a formação musical na escola em que as meninas vão se distanciando das práticas musicais envolvendo tecnologia ao contrário dos meninos que são estimulados a seguirem esse campo. Também em estudo qualitativo realizado em escolas inglesas entre 2010 e 2015, Born (2015) identifica igualmente na música uma clara divisão sexual das funções e baixa representatividade feminina no campo da música e tecnologia, a qual fica em torno de 10%, aproximadamente. (p.146).

Desde o final de 1990 e início dos anos 2000, diversos estudos realizados na Inglaterra, Estados Unidos e Canadá resgatam trajetórias de mulheres que trabalham com música e tecnologia e afirmam a dificuldade de entrar e permanecer no campo pelo fato de serem mulheres em um meio extremamente masculinizado. Ao mesmo tempo que incentiva a participação masculina afirmando o domínio dos homens, o campo inibe a participação feminina reafirmando sua condição de “deslocamento” no meio (MCCARTNEY, 1995; RODGERS 2010). Na América Latina, Susan Campos é referência no campo da música experimental e trabalhos de mulheres, incluindo a reflexão sobre os cyberfeminismos na música. Bem como, Isabel Nogueira, uma das mulheres abordadas neste trabalho.

Nas trajetórias e obras de Isabel Nogueira e Bella a seguir, identifico posturas e proposições que de alguma forma questionam e transgridem as normas hegemônicas circulando no campo da criação sonora experimental, especialmente em relação à atuação feminina, podendo seu caráter transgressor ser interpretado a partir das lentes do feminismo decolonial.

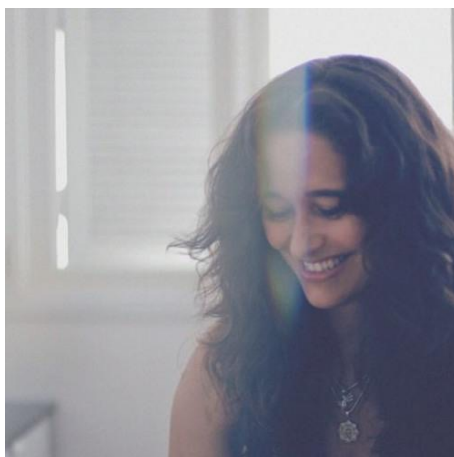


Fig. Isabel Nogueira. Foto: Gabriela Mo

Isabel Nogueira⁴ é artista, professora-pesquisadora da UFRGS, mãe e feminista. É bolsista produtividade do CNPq, tem livros e artigos acadêmicos publicados, nacional e internacionalmente, é fundadora do Centro de Documentação do Conservatório de Música da UFPEL e da revista virtual *Linda*. É bacharel em piano pela UFPEL e doutora em musicologia pela Universidad Autónoma de Madrid com a tese “El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968: una lectura histórica, musicológica y antropológica”.

A trajetória de Nogueira é marcada por interesses múltiplos. Em entrevistas e publicações variadas, a artista-pesquisadora enfatiza sua não adequação aos modelos predefinidos da música acadêmica de concerto. Apesar de sempre ter gostado de cantar, limitou-se durante anos a cantar apenas em corais, ao ouvir de uma professora que “não tinha voz”. Também gostava de compor, mas adiou seus projetos compositivos por anos, ao ouvir de outra professora que suas composições “não tinham métrica” e que “as melodias não fechavam”. Sempre questionou sobre

4 Ver <http://isabelnogueira.com.br/> e <http://linda.nmelindo.com/>

as músicas e os compositores e compositoras estudados e, durante os anos de formação musical, aprendeu que “questionava demais para ser pianista” e que seu lugar era na musicologia (NOGUEIRA, 2017, p.4).

Foi na Espanha que a autora se deu conta das questões de *colonialidade*: “embora não fosse tratada como negra ou mestiça enquanto vivi no Brasil, na Espanha fui considerada como índia, negra ou “sudaca”, a forma deceptiva como são nomeados os sulamericanos” (NOGUEIRA & ZANATTA, 2016, p.42).

As suas sobrancelhas são muito grossas, parecem de índia, precisava dar um jeito nisso. (...) – Olha, são sobrancelhas de índia, é tez de índia, é pele de índia... a senhora não vai conseguir me transformar e nem eu quero! (...). Eles faziam questão de me mostrar o quanto, para eles, eu era inadequada...” (NOGUEIRA, 2017)⁵.

Na pesquisa, percebeu que as mulheres eram quase sempre intérpretes e que na história da música o lugar de prestígio é o da composição, ocupado fundamentalmente por homens. Percebeu ainda que nos programas musicais imagens de mulheres e homens reproduziam dicotomias nas noções sobre música, alinhadas à ideia de arte superior, ao tempo que reforçavam a contradição do corpo feminino em destaque, socialmente entendido como erotizado, sensualizado, mercadoria, dissociado de práticas criativas e intelectualizadas (MCCLARY, 2002)⁶.

Nogueira passou a questionar os mecanismos de constituição e perpetuação dos cânones em música, reprodutores mas também produto da sociedade patriarcal. Inicia-se então um caminho sem volta que a levará aos estudos de gênero e feminismos na música e aos questionamentos sobre os processos formativos e normativos pressupondo a escolha (consciente ou não), afirmação, reprodução e consagração dos modelos dominantes.

Em 2013 publica “*Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*”, organizado por ela e Susan Campos Fonseca, como parte das edições da série especial da ANPPOM, reunindo 27 autores e autoras. No contexto brasileiro, o livro é um marco por ser, provavelmente, a primeira publicação de compilação de artigos acadêmicos em música e gênero no país. (NEIVA, 2018).

⁵ Em entrevista a mim em 20/03/2017.

⁶ Nogueira investigou fotografias de mulheres de programas da Escola de Música de Pelotas de 1918 a 1974 (NOGUEIRA et al., 2011).

Artisticamente, Isabel Nogueira desafiou o diagnóstico negativo recebido na adolescência de que “não poderia cantar”⁷. Mas é na música experimental que Isabel Nogueira concentra sua atenção, por acolher hibridismos e os estereótipos serem menos esquematizados. (NOGUEIRA, 2017)⁸.

Hoje, tem vasta produção acadêmica e jornalística em musicologia, performance, musicologia feminista e produção artística, com trabalhos solo ou com parcerias diversas.

Algumas temáticas aparecem na maioria de suas músicas, com uso da voz, do ruído e tecnologia. Destaco i) denúncia dos mecanismos de exclusão na música;⁹ ii) constituição do campo da música experimental e arte sonora e participação feminina¹⁰ iii) *Fronteira* como espaço de criação privilegiado sem ligação com categoria fixa normatizada, que possibilita a relativização de normas e padrões dominantes e diálogo com o feminismo decolonial de Glória Anzaldúa e Ochy Curiel¹¹; iv) lugar de fala e de escuta a partir de um contexto e como potências transformadoras nas relações interpessoais, dialogando com a ideia de conhecimento situado de “escritas de si” de Haraway (1995), e das epistemologias feministas de Rago (1998);¹² v) divisão sexual das posições na música, dialogando com Green (2001), McClary (2002) e Lane (2016)

Em Nogueira o fazer musical e o acadêmico devem permitir a desconstrução de normas estabelecidas e rígidas. São as novas lentes trazidas pelo que ela chama de *epistemologia feminista na música*. No campo da experimentação sonora,

7 Refiro-me ao projeto “Vestígios Violeta”, espécie de tributo a cantautoras latino-americanas, que trabalha com a ideia da performance enquanto ato criativo, destacando a dimensão composicional da performance. Ver: <https://soundcloud.com/isabel-porto-nogueira/sets/vestigios-violeta-2014>.

8 Em entrevista a mim em 20/03/2017.

9 NOGUEIRA, 11/2017; NOGUEIRA, 10/2017;

10 NOGUEIRA, 05/2016; NOGUEIRA, 04/2017; NOGUEIRA, 10/2016, NEIVA et al, 2016.

11 NOGUEIRA, 08/2017; NOGUEIRA & ROSA, 2015.

12 NOGUEIRA & ZANATTA, 2016; NOGUEIRA, 2015; NOGUEIRA & VELARDI, 2017; NOGUEIRA, 2017.

“Impermanente Movimento”¹³ e “Voicing”¹⁴ constituem álbuns marco, porque estabelecem a voz segundo abordagem feminista. As quatro partes da Impermanente Movimento trabalham com gravação de campo, vozes, processamento e mixagem. Nogueira performou as vozes, o pedal em loop, o piano e barulhos e Luciano Zanatta, o wavedrum e barulhos (NOGUEIRA, 2017, p. 148)¹⁵. As peças:

(...) Trabalham com a ideia da voz como recurso tímbrico sonoro misturada ao uso semântico da voz, integrando estas a gravações de campo (ruídos e barulhos da casa, das portas, do ranger dos bancos), piano e wavedrum em estruturas que remetem a canções desconstruídas e transformadas. A partir de fragmentos memoriais e uma construção de relações com as três deusas da cosmogonia matrilinear basca (onde Mari é a deusa Terra, Eguzki é sua filha Sol e Ilargi sua filha Lua), busca relacionar as epistemologias feministas e a criação musical, questionando rótulos e molduras. (NOGUEIRA & ZANATTA, 2016, p. 44.).

O uso da voz por mulheres na música é muito simbólico, estando o canto e o piano em posições na música em que a mulher é aceita socialmente, associando-se à ideia de feminilidade e de dote nas culturas ocidentais, especialmente com a ascensão da burguesia. (PERROT, 2008).

Lane (2016) destaca situações em que a voz da mulher é esperada e em outras negada, demonstrando como os lugares reforçam posições de poder e prestígio. Às mulheres cabe a voz serviçal, sensual e erotizada, associada ao canto, por exemplo. Ou a voz descontrolada e animalesca, associada ao espiritual e místico. Mas não a voz de autoridade, referência e poder. Utilizar a voz sendo mulher é afirmar que ela não ficará calada, não será silenciada. Isabel Nogueira utiliza a voz que nega o lugar estereotipado do canto e do silenciamento das mulheres, mas afirma outros, como a ligação com o sobrenatural e o universo místico¹⁶. A afirmação desse lugar pode ser vista como uma homenagem às figuras femininas que representam força, independência e poder (qualidades geralmente

13 Lançado em CD pela *Plataforma Records*, em 2016. Disponível em: <https://archive.org/details/PLATARECS168>.

14 Lançado em CD pela *Seminal Records*, in 2016. Disponível em: <https://seminalrecords.bandcamp.com/album/voicing>

15 Em Memorial apresentado à UFRGS para promoção à carreira de “professora titular”, material privado e cedido a mim pela autora.

associadas aos homens na cultura ocidental). Neste sentido, trazer à tona personagens femininas fortes e poderosas (como as “deusas da cosmogonia matricial basca”) é em si uma postura de enfrentamento aos modelos de valoração em que o feminino é visto como fraco, menor, dissimulado e inferior ao masculino (BOURDIEU, 2003; ORTNER, 1979). Além de ser uma ferramenta de decolonização da imagem da mulher e da feminilidade, a qual, segundo Maria Lugones, foi criada e perpetuada no processo de colonização (2005)¹⁷.

Da mesma forma, o uso da tecnologia por mulheres implica enfrentar e desconstruir tais estereótipos de associação ao domínio masculino, naturalizados ao longo da história pela invisibilização de mulheres que desenvolveram trabalhos com tecnologia e supervalorização de trabalhos realizados por homens (BORN, 2015).

No caso de “Voicing”, primeiro álbum solo da artista no campo da criação sonora experimental, a voz é utilizada de forma mais ruidística do que em “Impermanente Movimento”. Através de improvisações gravadas de voz e de campo, utilização de instrumentos eletrônicos e processamentos, Nogueira cria uma ambiência ruidística ao longo das cinco faixas do álbum, tendo a voz como elemento principal.

“Voicing” é um projeto consciente de desconstrução da voz-canto ou da voz referencialidade. Amparada pela ideia de uso de ruído proposto por Campesato

16 Estudos de etnomusicologia demonstram como em diversas sociedades cabe às mulheres realizar a ponte entre os mundos físico e espiritual através do canto, como nos rituais fúnebres ou outros. Ver: TOLBERT, Elizabeth. *Women Cry With Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament*. [Yearbook for Traditional Music]. 1990., ROSEMBERG, Carol E. *A Voice Like Thunder: Corsigan Women's Lament as Cultural Work*. [Em Current Musicology, n. 78]. Nova Iorque: Columbia University, 2004., DELAPORTE, Hélène. *Des Rituels Funéraires à la fête patronale Les miroloyia, lamentations vocales de l'Épire, Grèce*. [Frontières, vol. 20, n. 2] 2008. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/018335ar>. Acessado em: 14 de maio de 2015.

17 Segundo Lugones, antes da colonização as funções realizadas não eram determinadas pelo sexo. Pessoas do sexo biológico feminino e do sexo biológico masculino exerciam as mesmas funções sociais, dependendo de suas próprias características. Indígenas e negras eram consideradas seres bestializados pelos colonizadores o que as colocava num lugar praticamente de dimorfismo sexual. Assim, diz ela, não existem mulheres índias e negras ou colonizadas, pois a categoria mulher diz respeito a uma pessoa do sexo feminino, branca, heterossexual, europeia. A invenção de homens e mulheres, masculinidades e feminilidades nos termos que conhecemos hoje deu-se com a colonização. É crucial a categoria gênero quando se fala em colonialidade, estabelecida principalmente pela invenção e perpetuação de gênero nas comunidades colonizadas. Assim como raça. Ela postula que a colonização e a cristianização foram responsáveis por transformações para além do controle das práticas reprodutivas e sexuais, mas, através da norma que conecta gênero e civilização, os movimentos civilizatórios transformaram a relação das pessoas com a terra, com sua religiosidade, com seus símbolos e signos. A imposição do sistema colonial de gênero resulta na *colonialidade do ser*, necessariamente desumana: “mulher colonizada é uma categoria vazia: nenhuma mulher é colonizada; nenhuma fêmea colonizada é mulher”. (LUGONES, 2014, p.939).

(2013), enquanto “recurso extremo que expõe os limites da musicalidade a partir de práticas experimentais” (p. 2), Nogueira estabelece relação entre os limites do ato performático com o da gravação e idealização do projeto. Sugere que os limites dialogam e refletem os próprios limites (ou fronteiras fluidas) da formação identitária, que é conjectural e marcada por esse contexto. Nesse sentido, aproxima-se da ideia do feminismo decolonial com a proposta de “identidades fronteiriças” de Anzaldúa (2005). Assim como em “Impermanente Movimento”, Nogueira busca conscientemente em “Voicing” a desconstrução de lugares normatizados e estereotipados, especialmente em relação à mulher e ao feminino, e também em relação aos lugares normatizados e cristalizados na música de concerto tradicional ocidental, como o da composição (idealização do projeto), execução (performance) e fixação (gravação). Ela desmistifica esses lugares fixados, entendendo que essas dimensões imbricam uma na outra. E sugere, referenciando Rago (1998), novas e outras lentes de leitura, fruição e apreensão:

As possibilidades abertas pelos estudos feministas não se atêm apenas à desconstrução dos temas e à inclusão dos sujeitos femininos, mas pretende oferecer um novo olhar, inserindo a noção de subjetividade e conhecimento situado à produção que vem sendo realizada na academia. (NOGUEIRA, 2017, p. 168.).



Fig. Bella. Crédito: Carla Maria Osmarim

Bella é carioca, nascida em 1988. Estudou pintura na Escola de Belas Artes da UFRJ de 2006 a 2009 e é bacharel em artes cênicas pela UniverCidade (2006-

2008). De 2009 a 2010 fez fundamentação em artes na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio. É mãe e atua também como astróloga. Estudou piano dos 7 aos 21 anos e canto dos 17 aos 22 anos¹⁸. Conta que música sempre esteve em sua vida, contudo, sua atuação como artista sonora e compositora seria sistematizada a partir de 2011.

Em 2010, passou três meses na França e Alemanha onde descobriu instrumentos eletrônicos como o Theremin e vários sintetizadores analógicos, pedais e outros. Voltando ao Brasil, iniciou experimentações com sons e música sem piano ou o canto, embora ainda utilizasse ambos. Em 2011, grávida de Quim, compôs duas trilhas sonoras para teatro em um home-estúdio, com um grupo formado por ela, Rafael Rocha e Rodrigo Coelho. Compuseram a trilha da peça “Namíbia, Não!”, escrita por Aldri Anunciação, com direção de Lázaro Ramos. E a peça “Todos os Cachorros São Azuis”, escrita por Rodrigo de Sousa Leão e direção de Michel Bercovitch. Seu nome não constou nos créditos de “Namíbia, Não!”¹⁹, apesar de ter trabalhado na composição e gravação da trilha sonora. Apenas nomes de homens relacionados à composição ou à parte técnica de engenharia do som foram creditados. Esse é um mecanismo típico de invisibilização de trabalhos de mulheres (NOGUEIRA, 2017/b)²⁰, com o agravante de ter sido um trabalho premiado, com repercussão na grande mídia.

A artista conta que nesse período frequentava a cena experimental do Rio de Janeiro e desenvolvia projetos com o grupo *Real Imaginário*, criado por ela com a participação de Rafael Rocha. Relata que se sentia “deslocada” e que “havia hostilidade” pela cena ser majoritariamente masculina:

(...) o ambiente musical era muito rodeado por homens (...) quase não se viam mulheres (...) tem uma hostilidade que fica meio no ar. É meio cultural, né? (...). O fato é que por muito tempo eu engoli isso (...). Até que teve um momento que algumas amigas minhas da área da música começaram a se queixar e falar: “Pô, eu sinto isso quando eu vou lá...”. – Eu falei: “Pô eu também!”. (...). Aí eu

18 Estudou canto com Sônia Dumont, com a técnica de Alexander para canto.

19 Ver: <http://www.namibiano.com.br/p/ficha-tecnica.html>

20 Em conversa (Whatsapp, 17/11/2017) Bella comenta que o processo de composição e mixagem da trilha foi confuso, pois durante a montagem a equipe original foi sendo substituída. Alguns nomes da equipe original foram incluídos nos créditos no lugar de pessoas que realizaram o trabalho de fato. Não foram incluídos seu nome, o de Estevão Casé e de outro músico cujo nome não identificou. No entanto, ela era a única mulher entre os músicos tanto da equipe original como da segunda, ao lado de Rafael Rocha, devidamente creditado.

comecei a ver que eu não tava sozinha, aí começo a sacar que é uma coisa que vai além disso. Que é uma coisa... É uma coisa do meio. (BELLA, 2016.).²¹

Nesse contexto, trabalhando em meio a muitos homens e quase nenhuma mulher, foi crescendo em Bella o desejo de trabalhar mais com mulheres. Em 2013 em um show do *Real Imaginário*, Bella conheceu o trabalho de Rafaela Prestes, engenheira de som do grupo e a convidou a trabalhar juntas.

O desejo de trabalhar mais com mulheres surgiu a partir da vivência da invisibilização no caso da peça “Namíbia, Não!”, da sensação incômoda causada pela masculinização do campo e da necessidade de realizar trabalhos em relações mais igualitárias. Mesmo tendo iniciado parceria com Prestes em 2013, é no final de 2014 e início de 2015 que Bella coloca seu trabalho mais autônomo e autoral para o público de forma mais sistemática: “Era uma fase que eu tava envolvida com a música desde a gravidez, só que eu só consegui mesmo começar a botar o meu trabalho mais fortemente quando meu filho deu uma crescidinha.” (2016).

No artigo “O corpo da mãe em (des)compasso com o tempo, espaço e a matéria de trabalho” publicado na revista *Linda* (10/2017), Bella aborda questões sobre a produção na condição de mãe. Postula que são reais as dificuldades enfrentadas pelas mães em participar mais efetivamente do mundo produtivo e do trabalho em relação às expectativas e ideia de produção/criação (especialmente em áreas envolvendo criatividade) e em relação à ideia de maternidade socialmente construída e os desejos/necessidades da mãe em satisfazer essas expectativas. Crê, porém, que as dificuldades podem ser revertidas em motivação para a produção criativa e questionamento dos valores reproduzidos. Reconhece sua condição de mãe como sua condição, marcada por interrupções e imprevistos relacionados à criança, mas que, em última análise, correspondem ao “risco” de “simplesmente estar vivo”:

Será mesmo incompatível, ter um filho junto a um trabalho que te coloca em movimento, em rotina desregrada, criativa? (...). É claro que ter alguém pra cuidar lhe impõe algumas limitações, mas também não é uma limitação viver?

21 Em conversa/entrevista por Skype em 05/08/2016.

A grande questão que se abre aí é além do assunto maternidade. (...) É refletir sobre o imaginário do “ser artista”, que traz consigo ideais de liberdade e muitos outros ideais. Sim, mães artistas estarão limitadas em algum nível, mas também sinto que os impedimentos são ferramentas de crescimento, e de impulso para superar-nos a nós mesmas. (BELLA, 10/2017).

É interessante perceber a dimensão da maternidade que Bella traz para a sua prática compositiva em um campo masculinizado. Quim frequenta a casa junto com Bella e cresce compartilhando de perto o universo criativo de sua mãe. Bella incorpora contribuições sonoras de Quim em muitos de seus trabalhos, transformando o slogan *o pessoal é político* da luta feminista em *o pessoal é artístico* para o contexto artístico.

O ano de 2015 foi bastante produtivo e importante para a afirmação de Bella no campo da música experimental no país, além de ter sido também um ano de um despertar feminista da artista. Além de continuar a parceria com Rafaela Prestes, Bella integrou o coletivo Meteoro formado só por mulheres e realizou dois projetos solo: “O Cantar sobre os Ossos” e “Embrulho”²². “O Cantar sobre os Ossos” e o coletivo Meteoro são marcos de seu processo de empoderamento e ocupação de espaço.

Lançado em setembro de 2015 pela *Seminal Records*, “O Cantar Sobre os Ossos” simboliza o universo criativo individual da artista, que dialoga com tecnologias (digitais e eletrônicas), universo mítico e místico. Segundo a própria artista é a “eclosão” das suas experiências vividas na música junto com a percepção das desigualdades de gênero na música e o desejo de transformar em som o universo mítico relacionado ao *sagrado feminino*. Durante a imersão na pesquisa sobre o feminino e músicas feitas por mulheres, Bella leu *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem* (1994) de Clarissa Pinkola Estes e percebeu a afinidade entre sua pesquisa sonora de mulheres e o mito *La Loba* do livro. No mito, a personagem feminina, velha e gorda vive sozinha em uma caverna no meio da mata, longe de pessoas. É *La Loba*. Ela coleta ossos de animais, especialmente de lobos, e os empilha. Ao atingir uma determinada quantidade de ossos, *La Loba* canta uma música e ressuscita um lobo com os ossos empilhados. O lobo corre pela floresta e se transforma em uma mulher. A música é

²² A peça “Embrulho” comporia o segundo álbum “Facies”, lançado pela *Seminal Records* em 2016.

uma proposta de interpretação e fruição do mito *La Loba*, com uma sobreposição de 23 camadas de áudios de músicas feitas por mulheres, 17 soando simultaneamente, com saturação e uso de fita cassete enquanto recurso estético, simbólico e metodológico. Bella “assume” a entidade de *La Loba*, a mulher-lobo ressuscitada, ao propor a autodescrição enquanto “entidade fantasma”²³ no mesmo contexto em que trabalha com o mito de *La Loba*. Utilizando vozes femininas sobrepostas, empilhadas umas sobre as outras como os ossos de animais, Bella ressuscita o poder feminino, supostamente morto, “perdido no meio da mata”, e a mulher no campo da música é ressuscitada em sua estreia solo. De maneira poética, “Cantar sobre os Ossos” é um marco para o nascimento/ressurreição do poder feminino *de e através* da artista Bella.

O coletivo Meteoro é uma proposta da curadora de artes Beatriz Lemos em função do projeto *Lastro – Intercâmbios Livres em Arte*,²⁴ em parceria com o Castelinho do Flamengo:²⁵

Atualmente é formado por Bella, Anais-Karenin e Juliana Borzino. Mas já passaram por ele, Vanessa De Micheles, Julia Pombo, Julian Gonçalves (Duda), Juno Griz e Carla Boregas. A criação do Meteoro dá-se a partir da percepção da baixa representatividade de mulheres nas artes e falta de consciência política sobre ela. Na página do coletivo o grupo afirma seu caráter feminista: “podemos pensar a reunião, especificamente de mulheres, como uma ação de indisciplina perante a hegemônica presença de homens na cena das artes sonoras.”²⁶.

De janeiro de 2016 a outubro de 2017, Bella ampliou sua atuação em trabalhos coletivos, muitas vezes de improvisação livre. A artista apresentou-se em 32 eventos, com cinco apresentações solo e 27 com artistas diversos, a maioria

23 Em diversos textos, Bella define a si mesma como “Entidade Fantasma”. Ver: <https://meiavida.hotglue.me/grade>.

24 *Lastro – Intercâmbios Livres em Arte* é uma rede colaborativa de artistas que visa a troca de projetos, pesquisas, iniciativas e produções de países de língua portuguesa. Para mais informação ver LEMOS, 2014, p. 103 e <http://lastroarte.com/sobre-o-lastro-arte/#conheca-o-lastro> e <https://www.facebook.com/pg/lastroarte/about/>.

25 Palacete do início do século XX (1916-1918), situado no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro, que abriga o centro cultural Oduvaldo Viana Filho.

26 Disponível em: <https://meteoro.hotglue.me/sobre>

mulheres: Sanannda Acácia, Juliana Borzino, Anais-Karenin, Isabel Nogueira, Juçara Marçal, Ava Rocha, Maya Dikstein, Audrey Chen, Marina Tenório, Lisa Simpsons, Laura Mello, Ute Wassermann e Eutália de Carvalho. Também nesse período apresentou-se em diversas localidades: Rio de Janeiro, São Paulo, Recife²⁷ e Porto Alegre, no Brasil; e no exterior: Berlim/Alemanha, Poschiavo/Suíça, Valparaíso/Chile e Nova Iorque/Estados Unidos.²⁸

Em depoimento para um projeto de iconografia musical e gênero de Isabel Nogueira (2017), Bella afirma ser consciente de sua expressão de gênero, contudo não necessariamente ela é o mote para suas criações: “Nem sempre o meu trabalho é uma expressão de gênero. Mas tenho noção que estou expressando meu gênero, enquanto... enquanto trabalho. E é uma inquietação grande também...” (BELLA, 2017.).²⁹

Para o mesmo projeto, a artista define o que entende como seu *Artistic Statement*:

Uma das minhas inspirações foi a mitologia.(...) é claro que a minha abordagem é mais musical, sim, mas eu carrego (...) outros elementos no meu processo criativo que não necessariamente estão focados apenas no som. (...) (tudo o que eu faço) tá atrelado a uma pesquisa de objetos, da sonoridade de objetos, das gravações, das relações materiais, no sentido de o que o som pode provocar e modificar materialmente (...) Outra coisa também que faz parte do que eu pesquiso é a retroalimentação, o feedback... (...). eu utilizo muito também é a fita K7. Eu comecei utilizando a fita K7 como ferramenta de gravação e também, partindo desse mesmo princípio de pensar a escuta, a gravação... que a K7... ela tem uma textura diferente, ela tem uma faixa de frequência diferente e que era usada amplamente nas gravações. (...) Então eu comecei a fazer gravações com K7 muito pela facilidade pela praticidade e muito pela materialidade também ... (BELLA, 2017.).³⁰

A partir desse depoimento, identificamos que Bella utiliza como gatilhos de inspiração, a mitologia, a simbologia das cores e objetos sonoros; e materiais envolvendo a produção sonora, gravação em K7, retroalimentação e colagem como possibilidades de escuta.

27 Nas séries Rumor e Crime!, idealizadas e produzidas pelo produtor e compositor Yuri Bruscky.

28 <https://bella.hotglue.me/?bio>

29 Em depoimento disponibilizado para o projeto de Iconografia e Gênero de Isabel Nogueira.

30 Em depoimento disponibilizado para o projeto de Iconografia e Gênero de Isabel Nogueira.

Nos depoimentos de Bella acima emergem questões relativas à consciência de gênero, que a artista declara não estar presente em todos seus trabalhos. Para o fim desse artigo, contudo, escolhi abordar aqueles em que ela expressa essa consciência. Outra marca de seu trabalho é o interesse pela mitologia e arquétipos, cuja explicação e apreensão do mundo é distinta da cientificamente embasada. O interesse na ficção e no místico, juntamente com a postura política de questionamento das formas normatizadas de produção/criação, permite-nos associar suas práticas às práticas contestatórias do feminismo.

Do ponto de vista técnico, Bella utiliza a fita K7 e os aparelhos de gravação e reprodução de fita K7 como elementos metodológicos, estéticos e políticos. Ela declara utilizar essa tecnologia considerada de baixa fidelidade (lo-fi) pela praticidade e pelas características sonoras dos resultados (range médio). O uso de K7 é associado à tecnologia chamada “lo-fi” (baixa fidelidade) e vem sendo retomado pela cena independente na música por artistas da chamada música pop e da cena experimental. Vincula-se às práticas “do it yourself – diy” que necessariamente incorporam como resultado estético a falha tecnológica, a saturação, a baixa qualidade do som. (ALBUQUERQUE, 2016.).³¹

Conclusão

Isabel Nogueira e Bella são duas artistas da cena da criação sonora experimental brasileira com trajetórias diferenciadas. Nogueira insere-se no campo com carreira acadêmica já consolidada e escolhe conscientemente a cena experimental com interesse artístico, teórico e político. Viu no campo, por suas características disruptivas de modelos dominantes na música, possibilidades mais livres de experimentação com sons e, ao mesmo tempo, proximidade ideológica e política com os feminismos, especialmente em relação às possibilidades de desconstrução de normas e valores. Contudo, fez e faz a crítica ao campo reconhecendo que este também se constitui a partir de um modelo patriarcal, sendo, portanto, tanto as mulheres como àquilo que é associado ao *feminino*, alvos de práticas excludentes e opressoras.

31 Disponível em: <http://www.ovolumemorto.com/single-post/2016/10/01/po%C3%A9ticas-sonoras-das-fitas-cassete>

A inserção de Bella ocorre mais pelo interesse estético. Apesar de perceber o campo como majoritariamente masculino, branco, hetero e outros, continuou investindo na cena, abrindo seu leque de parcerias e buscando mais mulheres para trabalhar em conjunto.

Ambas chegaram ao feminismo e à questão da invisibilização das mulheres, a partir de situações vividas de discriminação e invisibilização. Não buscaram o feminismo, ele invadiu suas vidas, como ocorre com a maioria das mulheres. Suas atuações são decoloniais pois vão inserindo no campo demandas e práticas desestabilizadoras das normas corriqueiras, como no uso da voz e do ruído, em referência ao universo mítico e místico do poder feminino, sem espaço nos saberes colonialistas, ao tempo que fazem uso de tecnologias, fator por si só transgressor e incomum para as mulheres, pois associado comumente ao homem e ao masculino.

Nogueira (2017/a) fala das *epistemologias feministas* como possibilidades de ler e entender o mundo a partir de óticas diferentes das hegemônicas. Nesse sentido, estabelece paralelo com as práticas experimentais em artes (NOGUEIRA, 2017/a, p. 3-4), recorrendo ao conceito de experimentalismo que o associa às ideias de subversão e transgressão (IAZZETTA, 2014), propõe uma aproximação com as epistemologias feministas. Nessa intersecção entre experimentalismo e feminismo, o uso de ruído na captação sonora e sua incorporação no produto final configuram-se como afirmações de identidades estéticas e políticas *feministas*.

Nogueira, Bella e eu somos mães e experimentamos em nossos cotidianos o peso social dessa condição. Somos julgadas por deixar nossas filhas e filhos aos cuidados de outrens para desenvolver nossos trabalhos ou permitir que participem deles — muitas vezes à noite em espaços não adaptados para crianças; ou por produzir em uma lógica diferente da dominante, em que o tempo é fragmentado e expandido pelas demandas e realidades do universo infantil e da maternidade; ou ainda, por propormos rupturas com os modelos que perpetuam tais julgamentos e aceitarmos a realidade de nossas filhas e filhos também como parte do processo de criação, impondo ao campo uma nova conformação social de que elas e eles fazem parte.

Bella explicita essa realidade na revista *Linda*. Nogueira assume igualmente essa discussão ao falar sobre novos olhares e referências de apreensão do mundo em textos como no *Iconografia em Performance ou será que as formigas veem o céu de outra cor?*(2015), decorrente do diálogo da artista-pesquisadora com o filho Gabriel, que a motivou a escrever o texto a partir da ótica que trouxe.

Do ponto de vista musical, ambas utilizam a tecnologia, o ruído e a voz, referenciando dimensões místicas e míticas do poder feminino nesse universo. Reproduzem o estereótipo associado ao “sagrado feminino”, reafirmando a associação de qualidades supostamente femininas às mulheres. Nesse contexto essas qualidades que geralmente são desvalorizadas, passam a ser valorizadas. Nessa lógica não há desconstrução de estereótipos associados à mulher, e sim valorização deles. A força feminina residiria justamente nas qualidades consideradas menores como emoção, subjetividade, flexibilidade, vinculadas por ambas a um projeto sonoro-musical disruptivo em relação aos modelos dominantes. Nesse sentido, a incorporação dos elementos místicos e míticos do sagrado feminino empodera as artistas e as mulheres enquanto público bem como possibilita outras formas de apreensão e fruição, uma vez que esses elementos não são correntes no campo da criação sonora experimental. Por último e buscando responder à pergunta inicial, creio que o campo se constitui em cultura de elite no Brasil associada à cultura dominante, integrando o mesmo nicho social e cultural mas em oposição à música de concerto erudita. O campo é aberto e passível de transformação, com mudanças verificadas nos últimos anos (a partir, por exemplo, de 2015), como a emergência de iniciativas diversas, reveladoras de novas posturas femininas na cena experimental musical. Além disso, as trajetórias de Isabel Nogueira e de Bella, também são exemplos de possibilidades de transformação neste campo, pois são marcadas pela insistência de atuação neste e pela resistência aos processos opressivos típicos de um sociedade patriarcal (que são reproduzidos também neste campo específico).

A questão decolonial emerge das atuações de ambas artistas e de todas nós que ocupamos a cena e imprimimos nossas marcas, reconhecendo seu poder de transformação. Faço coro às palavras de Angela Davis de que a arte progressista é capaz de influenciar e incitar os movimentos revolucionários. Nesse sentido termino

esse artigo afirmando que a luta não se faz só nos questionamentos e desconstruções das identidades pessoais. Ela se faz nos espaços que reproduzem as práticas, os discursos e os mecanismos de invisibilização e violência contra as mulheres, as negras e os negros, as lésbicas, os gays, os/as trans, as e os deficientes e todos os grupos sociais politicamente marginalizados.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Gabriel G. Poética Sonoras das fitas cassete. Em blog de Gabriel G. Albuquerque *O volume morto*. 01/10/2016. Disponível em: <http://www.ovolumemorto.com/single-post/2016/10/01/po%C3%A9ticas-sonoras-das-fitas-cassete>
- ANDAG'O, Elisabeth & PACHECO, Caroline Brandel. Belonging and Identity: exploring gendered meanings of musicking in seven-year-olds. Em: B. Ilari & S. Young (Eds.). *Children's Home Musical Experience Across the World*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 69-79., 2017.
- ANZALDÚA, Glória. La consciência de la mestiza/rumo a uma nova consciência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 320, setembro-dezembro/2005
- ARMSTRONG, Victoria. *Technology and the gendering of music education*. Farnham - UK/Burlington - USA: Ashgate, 2011.
- BARRAGÁN, Margarita Aguinaga et al. Pensar a Partir do Feminismo – Críticas e alternativas ao desenvolvimento. Em: DILGER, Gerhard; LANG, Mirian & FILHO, Jorge Pereira (org.). *Descolonizar o Imaginário – debates sobre pós-extratativismo e alternativas ao desenvolvimento*, São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial; *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, pp. 89-117, 2013
- BARBOSA, Regiane R. & MASO, Techela F. Possíveis Contribuições De Aníbal Quijano Para As Relações Internacionais. Em *ENEPEX – encontro de ensino, pesquisa e extensão*, 8º ENEPEX, 2014. Disponível em: <http://eventos.ufgd.edu.br/enepex/anais/arquivos/435.pdf>
- BARROSO, J. M.. Feminismo decolonial: una ruptura con la visión hegemónica eurocéntrica, racista y burguesa. Entrevista con Yuderlys Espinosa Miñoso. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales (III)*, pp. 22 - 33. 2014. Recuperado de <http://iberoamericasocial.com/feminismo-decolonial-una-ruptura-con-la-vision-hegemonica-eurocentrica-racista-yburguesa>
- BELLA. O corpo da mãe em (des)compasso com o tempo, o espaço e a matéria de trabalho. Em *Revista Linda*, ano 4, ed. 6, 02/10/2017. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/10/o-corpo-da-mae-em-descompasso-com-o-tempo-espaco-e-a-materia-de-trabalho/>
- BORN, G. Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social. Em: *Twentieth-Century Music* 12/2, 135–172 C_ Cambridge University Press, 2015
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. [Tradução: Maria Helena Kühner]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu: Sociologia* /organizador da coletânea Renato Ortiz, [tradução de Paula Montero e Alícia Auzmendi]. – São Paulo: Ática, 1983.

- BOUTELDJA, Houria, *White Women and the Privilege of Solidarity*, palestra conferida durante o *Quarto Congresso Internacional de Feminismo Islâmico*, Madri, outubro de 2010
- CAMPESATO, Lilian. *Limite da Música Ruído: musicalidade, dor e experimentalismo*. Natal: ANPPOM, 2013.
- COSTA, Ana Alice Alcantara. O Movimento Feminista No Brasil: Dinâmicas De Uma Intervenção Política. In: *Niterói*, vol. 5, n. 02, 1 semestre de 2005. P. 09-36
- COSTA, Valério Fiel da. *Rasgando Estrelas Amarelas*. Em site do 3^o FIME., 2017. Disponível em: <http://www.fime.art.br/2017/curadoria/>
- COUTO, Ana Carolina N. Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 233-256, jun. 2014
- CURIEL, Ochy. Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: El dilema de las feministas negras. *para Ciudad de Mujeres* <http://www.ciudaddemujeres.com>
- DAVIS, Angela. *Mulheres, Cultura e Política*. Trad. Heci Regia Candiani, 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- FALQUET, Jules. Transformações neoliberais do trabalho das mulheres: liberação ou novas formas de apropriação? Em *Gênero e Trabalho no Brasil e na França - perspectivas interseccionais*. (organização: Alice Rangel de Paiva Abreu, Helena Hirata e Maria Rosa Lombardi). 1 ed. - São Paulo: Boitempo, 2016 pp 37-46.
- FENERICH, A. Obra musical opaca: a confluência de valores da música experimental em Pierre Schaeffer e John Cage. *Revista Poiésis* 25 (13-26)., 2015. Retrieved from <http://www.poesis.uff.br/p25/p25-dossie-1-alexandre-sperandeo-fenerich.pdf>
- FONSECA, Susan Campos e NOGUEIRA, Isabel Porto (organizadoras), *Estudos de Gênero, Corpo e Música – abordagens metodológicas* volume da Série Pesquisa em Música no Brasil, ANPPOM , 2013.
- GREEN, Lucy. *Música, Gênero y Edication*. Pablo Manzano (trad.)Madrid: Morata, 2001.
- GROSZ, Elizabeth. *Corpos Reconfigurados*. In: *Cadernos Pagu*. Campinas, v. 14, p. 46-86, 2000.
- HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: A Questão Da Ciência Para O Feminismo E O Privilégio Da Perspectiva Parcial. *Cadernos Pagu* (5), Campinas, SP. 1995 p. 07-41.
- HIRATA, Helena. O cuidado em domicílio na França e no Brasil. Em *Gênero e Trabalho no Brasil e na França - perspectivas interseccionais*. (organização: Alice Rangel de Paiva Abreu, Helena Hirata e Maria Rosa Lombardi). 1 ed. - São Paulo: Boitempo, 2016. pp 193-202.
- IAZZETTA, Fernando. [Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia](#). In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, Unesp, 2014. p. 1-9
- IWAIO, Henrique. *Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de

Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de mestre. 2012.

- LANE, Cathy. Why not our voices? In: *Women and music: a Journal of Gender and Culture*. Volume 20, 2016. 96-110.
- LANG, Mirian. Alternativas ao Desenvolvimento. Em: DILGER, Gerhard; LANG, Mirian & FILHO, Jorge Pereira (org.). *Descolonizar o Imaginário – debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento*, São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016.
- LUGONES, Maria. Rumo A Um Feminismo Descolonial. Em: *Estudos Feministas*. Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.
- MCCARTNEY, Andra. *Creating Worlds for my Music to Exist: How Women Composers of Eletroacoustic Music make Place for Their Voices*. Dissertação submetida à Faculty of graduate Studies in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master Of Arts. Graduate Program in Music of York university, North York, Ontario, 1997.
- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender, sexuality*. University of Minnesota Press, 2002.
- MENA, Ana Marcela Montanaro. *Herencias genealógicas del feminismo decolonial en América Latina: Hacia la construcción de un Tercer Feminismo*. Dissertação de Mestrado em: Estudios Avanzados en Derechos Humanos Instituto de Derechos Humanos “Bartolomé de las Casas” Curso académico 2015-2016.
- NEIVA, Tânia, ‘Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma perspectiva feminista’, Tese para obtenção do título de doutora apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Comunicação, Turismo e Arte da UFPB – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2018.
- NEIVA, Tânia; NOGUEIRA, Isabel, ZERBINATTI, Camila; COSTA, Valério Fiel da & ZANATTA, Luciano. Sobre o Encun: texto a dez mãos e cinco cabeças. Em *Revista Linda*, ano 4, 18/02/2017. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/02/sobre-o-encun-texto-a-dez-maos-e-cinco-cabecas/>
- NOGUEIRA, Isabel & ZANATTA, Luciano. *Impermanente movimento: epistemologias feministas, tecnologias, performance e criação sonora em loops e camadas de sentido*. 2016.
- NOGUEIRA, Isabel & NEIVA, Tânia. Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil. No prelo.
- NOGUEIRA, Isabel Porto & VELARDI, Marília. Redes de subjetividades, imagem e presença: estudos qualitativos sobre a multiplicidade de imagens e de leituras sonoro-poético-reflexivas de mulheres. Anais de Congresso: *Música, Imagem e Documentação na Sociedade da Informação*. Mesa Redonda 3 – Acervos e Repertórios Iconográficos Musicais. 2017/c.
- NOGUEIRA, Isabel. Entre o Espelho e o Mosaico: Reflexões sobre Performance e Musicologia na Construção da Identidade Feminina em Música. Em: *Revista Tulha*, vol. 1, n. 2, p. 302-342. Ribeirão Preto, 2015
- NOGUEIRA, Isabel. Não está tudo bem assim: dos mecanismos de exclusão introjetados e de como pensar sobre isto não é uma tarefa apenas das mulheres. Em *Revista Linda*, ano 4, ed. 7, 12/11/2017/b. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/11/nao-esta-tudo-bem-assim-dos-mecanismos->

[de-exclusao-introjetados-e-de-como-pensar-sobre-isto-nao-e-uma-tarefa- apenas- das-mulheres](#)

- NOGUEIRA, Isabel. Lugar de fala, lugar de escuta: Criação sonora e performance em diálogo com pesquisa artística e com as epistemologias feministas. Em *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.2, 2017/a, p.1-20
- NOGUEIRA, Isabel. Thea: por uma metodologia artística e feminista. Em *Revista Linda*, ano 4, ed. 6, 02/10/2017/d. Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2017/10/thea-por-uma-metodologia-artistica-e-feminista-2/>,
- NOGUEIRA, Isabel. <http://isabelnogueira.com.br/>
- NUNZIO, Mário Augusto Ossent del, *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música. 2017.
- OBICI, Giuliano. *Gambiarra e Experimentalismo Sonora*. Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Música, área de concentração – Musicologia. Linha de Pesquisa – História, Estilo e Recepção da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo – USP. 2014.
- ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Em *A mulher, a cultura, a sociedade*. (org. Michelle Zimbalist Rosaldo e Louise Lamphere). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120
- PEDRO, Joana Maria. Feminismo e Gênero na Universidade: trajetórias e tensões da militância. *História Unisinos*, 9 (3), setembro/dezembro de 2005, pp. 170-176;
- PEREIRA, Marcos Vinicius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. Em *Revista da ABEM*, vol.22, n. 32 Londrina, 2014, p. 90-103
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. [Tradução: Angela M. S. Corrêa]. São Paulo: Contexto, 2008.
- RAGO, Margareth. Epistemologias Feministas, Gênero e História. Em PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.)- *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed.Mulheres,1998.
- RODGERS, T. *Pink Noises: women on electronic music and sound*. Durham and London: Duke University Press. 2010
- SAFFIOTTI, Heleieth, Força de trabalho feminina no Brasil: no interior das cifras. Em *Perspectivas*, São Paulo, no 8, p.95-141, 1985
- SOIHET, Rachel & PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. Em *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v 27, n 54, p. 281-300. 2007